

***Kuxa Kanema*: imagem e utopia**

***Kuxa Kanema*: image and utopia**

Alexandre Montauray¹

Resumo

O artigo tem como objetivo pensar a utopia como instante efêmero, deslocando o conceito, de matriz europeia, para uma experiência verificada no contexto moçambicano, na década de 1970, momento em que o país alcançava a sua autodeterminação política depois de guerras anticoloniais contra o exército português. O objeto central da análise é o filme *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema*, produzido por Margarida Cardoso em 2003, que encena a passagem da utopia à distopia no horizonte de um projeto político nacional que via na produção de imagens uma estratégia de unificação de um país dilacerado.

Palavras-chave: utopia; distopia; imagem; história; política

Abstract

The article aims to think of utopia as an ephemeral moment, shifting the concept, of European matrix, to an experience verified in the Mozambican context, in the 1970s, when the country reached its political self-determination after anti-colonial wars against the Portuguese army. The central object of the analysis is the film *Kuxa Kanema, the birth of cinema*, produced by Margarida Cardoso in 2003, which enacts the passage from utopia to dystopia on the horizon of a national political project that saw the production of images as a strategy of unifying a torn country.

Keywords: utopia; dystopia; image; story; politics

Apresentação

Pensar a utopia num momento difícil e exigente como o atual e produzir, simultaneamente, uma reflexão crítica não é tarefa propriamente fácil em meio à vivência compulsória desses tempos estranhos. Não sendo tarefa propriamente fácil, ela se reveste da máxima importância pelo menos por duas razões. A primeira prende-se ao reconhecimento – que é tarefa crítica – de que o contexto histórico atual

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio/CNPq/FAPERJ. O artigo é resultado parcial de projetos de pesquisa subsidiados nos últimos dez anos pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e, nos últimos oito anos, pela FAPERJ (Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro).

se encontra atravessado por crise nas esferas social, ambiental, econômica, migratória, entre muitas outras, sendo agravada ainda por uma crise das formas políticas de feição democrática e que, em diferentes contextos, vem sofrendo ataques que parecem não ser passíveis de respostas nacionais.

A segunda razão prende-se à necessidade de manter-se à superfície sem naufragar em descrença absoluta ou em incerteza paralisante, mesmo diante do que o pesquisador camaronês Achille Mbembe, em conhecido ensaio², identifica como práticas da necropolítica. Em diferentes partes do mundo, morticínios de corpos considerados matáveis são anunciados em diferentes meios de comunicação e não-raro anteceditos por diferentes formas de exclusão, como segregação social ou epistêmica.

Dito de outra forma, as inúmeras preocupações da contemporaneidade parecem ativadas permanentemente como um rumor quase imperceptível, quase totalmente assimilado e, de certa forma, inaudível no cotidiano. Há preocupações, há cronologias e há fontes de natureza crítica e teórica acessível, produzidas ao longo de muitos séculos, em diferentes áreas do conhecimento.

Este estudo preliminar limita-se a confrontar a utopia e a imagem, arriscando-se a propor um deslocamento teórico-metodológico: encontrar um átimo da utopia no continente africano. A proposta é a de deslocar provisória e estrategicamente a indiscutível formação europeia de uma ideia – *utopia* – para expô-la, como imagem, no contexto cultural africano. Como uma metodologia, este gesto propõe uma torção dos fundamentos teóricos hegemônicos, pondo-os – poderia se pensar antropofagicamente – em favor de uma utopia do sul, tal como ela se dá a ver em sociedades recentemente emancipadas. De maneira mais larga, é possível imaginar que o gesto metodológico do deslocamento visa a produzir no interior da reflexão crítica *trans-formação* e *de-formação* metodológica do legado de um projeto colonial – também ele prenhe de visões utópicas de mundo.

² Mbembe, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Rio de Janeiro: n-1 edições, 2018.

Como pesquisador da área de estudos literários, tenho coordenado projeto de pesquisa que têm como eixo central o desenvolvimento de análises comparativas de textos literários e objetos culturais produzidos em Portugal, Angola, Moçambique e Brasil, a partir dos anos 1960, com ênfase na identificação contrastiva de fundamentos epistemológicos determinados pela experiência colonial portuguesa. Ao analisar as características específicas deste campo cultural, materializado em experiências históricas, princípios linguísticos e jurídicos comuns, o projeto pretende identificar formas de coabitação de saberes considerados superiores e saberes subalternizados no curso da modernidade colonial. Com este projeto de pesquisa, tem sido possível definir um quadro teórico que incorpora objetos literários e culturais produzidos a partir de diferentes matrizes epistêmicas, considerados: a) potentes veículos retransmissores da hegemônica episteme ocidental; b) gestos de reconhecimento da alteridade e da diversidade, estruturantes das sociedades em questão ou c) mapeamentos de zonas de mesclagens, transições e hibridações epistêmicas.

Nestas chaves de leitura, tem sido possível revisitar a tradição literária moderna e a sua crítica para reorganizá-las através de operadores teóricos e categorias de análise do contemporâneo. As produções literárias nacionais, tomadas como instâncias privilegiadas no assentamento de imaginários, interagem a partir de apropriações, tensões e renegociações que ora afirmam e ora negam o pertencimento a esta dimensão comunitária.

Utopias do sul

Este gesto inicial implica isolar provisoriamente a concepção latina – *utopia* –, de matriz topocêntrica e esquecê-la provisoriamente. A ideia é a de atravessar uma acepção talvez ainda mais corrente da palavra *utopia* em contextos africanos e sul-americanos, menos devedora da raiz latina e mais próxima das expectativas do homem comum, massacrado em meio a contextos distópicos. É possível imaginar que, em contextos de recentíssima emancipação, as expectativas fraturadas e a

formação do senso comum levaram a palavra *utopia* dos insulários e das robinsonadas do século XVI para transplantá-la no espaço africano, mais precisamente em suas margens índicas. Então como pensar a utopia senão como senso comum em sua dimensão mais cotidiana?

Nesta perspectiva, opto por não tratar da utopia como gênero literário e de suas derivas distópicas no contemporâneo, nem como eixo temático de objetos artísticos. Antes, procuro entendê-la como signo compartilhado na dinâmica da cultura, tocá-la como significado impuro e descentrado, retirá-la da atemporalidade e revesti-la da história e do histórico. Só assim será possível torná-la circunstância, ainda que efêmera, transitória, circunstancial, passageira. Fica claro, portanto, que não pretendo deter-me em dimensão mais rigorosa, teórico-especulativa, em que a utopia funcione como um conceito abstrato a pairar sobre as dinâmicas e os paradoxos da vida social. Em vez disto, opto por assistir o filme *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema*³, realizado por Margarida Cardoso em 2003, que narra o primeiro impulso de uma política cultural moçambicana pós-independência, em 1975. A criação do Instituto Nacional de Cinema, na percepção do novo governo independente, lançaria as bases para uma sociedade nova, popular e socialista. *Kuxa Kanema* é, portanto, o nome do filme que elejo como objeto central deste ensaio e, ao mesmo tempo, o nome do periódico oficial de divulgação do regime independente da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), que, ao abrigo de uma ideia nova, pretendia mostrar pela primeira vez o moçambicano ao moçambicano fora das lentes coloniais.

A ideia do então presidente Samora Machel era precisamente unificar a população nacional através de imagens inaugurais – imagens de Moçambique produzidas por moçambicanos –, pois até aquele momento a produção de imagens era monopólio do colonizador. Através dessas imagens seria possível criar o *homem novo moçambicano*, moldando-o para uma sociedade socialista e para a geração de

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MhDTLXWbW9k>

uma comunidade nova, gerando comunidade em meio a uma sociedade repleta de clivagens culturais, linguísticas e religiosas.

A escolha deste objeto fílmico guarda uma série de especificidades. A primeira delas é o fato de que reúne, na sua coesa economia narrativa, a passagem dinâmica de uma atmosfera nacional utópica para uma atmosfera totalmente distópica. No arco narrativo descrito pelo roteiro de *Kuxa Kanema* é possível identificar a mudança climática que tem origem no sonho de criação de uma sociedade nova – um país diferente de todos os outros em 1975, data da independência nacional – até o derretimento brutal dessas utopias e o mergulho do país em um contexto de guerras e massacres a partir de 1977.

O filme parece estar centrado neste movimento das dinâmicas experimentadas pela sociedade moçambicana: um arco que vai da conquista de um impossível – derrotar o exército português depois de dez anos de guerras anticoloniais – até a vivência do horror com os conflitos posteriores. Ao centrar-se neste movimento, o filme parece tematizar a dinâmica da passagem de um momento para o outro: do colonialismo à independência; da irredutível esperança à total devastação. Neste sentido, pode ser visto como filme trágico.

Camilo de Sousa, um dos diretores do Instituto Nacional de Cinema, logo nos primeiros minutos do filme, revela uma das frases mais marcantes que, nesta leitura preliminar, condensa todas as expectativas investidas no sonho de criação de uma sociedade nova, de um país diferente de todos os outros:

Achamos que era viver felizes todos, pá. Só que saiu tudo ao contrário, né? Eu lembro que na altura o António Quadros escreveu uma coisa muito bonita que se chamava “*Eu, o povo*”. Era a nossa bíblia, era tudo bonito. Nós íamos domesticar elefantes para ajudarem a construir estradas, nós íamos mudar o mundo (Cardoso, 2003: 12’46”).

A potência dessa imagem poética – os elefantes a ajudarem na construção de estradas – sintetiza o projeto utópico de modernização nacional. O sonho de deixar a condição de país mais pobre do mundo pela via de uma imaginação criadora e livre parece condensado nesta imagem formulada pelo diretor Camilo de Sousa. Trata-se de uma ideia – possivelmente ingênua – de uma liberdade que não estivesse

inteiramente tutelada pelas, digamos assim, novas condições do colonialismo. Os portugueses já não representavam a autoridade, mas as formas neo-coloniais do capitalismo ocidental ou as imposições soviéticas transfiguravam as velhas formas de opressão. Quais seriam essas novas formas e que respostas nacionais seriam possíveis neste novo momento?

Segundo Camilo de Sousa, tratava-se de criar uma realidade nova, inspirada possivelmente na poesia do português António Quadros, então residente em Moçambique, que convivera com uma década de guerras anticoloniais. Com o auxílio dos quatro elementos primordiais, inventar um tempo novo:

Nos meus braços que vão crescer vou estender panos de vela
Para agarrar o vento e levar a força do vento à Produção.
As minhas mãos vão crescer até fazerem pás de roda
Para agarrar a força da água e pô-la na Produção.
Os meus pulmões vão crescer soprando na forja do coração
Para agarrar a força do fogo na Produção.

Eu, o Povo
Vou aprender a lutar do lado da Natureza
Vou ser camarada de armas dos quatro elementos.
A tática colonialista é deixar o Povo ao natural
Fazendo do Povo um inimigo da Natureza
(Quadros, 1975: 16)

Notas topocêntricas

O projeto de um país diferente de todos os outros nasce precisamente depois de uma vitória contra o colonialismo português. Tudo parecia agora, em 1975, favorável para a criação de um país livre politicamente e sobretudo livre de modelos internacionais de desenvolvimento. É a palavra *liberdade* o centro do discurso do então presidente Samora Machel, capturado pelas imagens híbridas de *Kuxa Kanema*:

Samora: Quando essa bandeira subiu à meia-noite de 25 de junho choramos de alegria. É ou não é?

População: É!

Samora: Por que? Por causa da palmatória⁴? Por causa de cavalo-marinho⁵? Não, não. Porque estávamos tristes? Não... Por que? Por que? Por que? Aqui estamos livres. A coisa mais bela que há na vida de um homem é viver livre, é viver independente. É ou não é? Pode não ter comida, pode não ter roupa, mas é livre. É ou não é?

População: É!

(Cardoso, 2003: 4' 10")

Com os anos, o regime de Samora Machel instaurou, da mesma forma, um regime de força. O filme *Virgem Margarida*, de Licínio Azevedo, reconstitui o cenário de reeducação da mulher tradicional para a vida moderna. Os romances de Mia Couto, de Ungulani Ba-Ka Khosa, de João Paulo Borges Coelho e Paulina Chiziane elaboram e reelaboram as questões de fundo que permeiam e permearam sempre a sociedade moçambicana. O projeto de nação baseado na constituição de 1) um homem novo; 2) um país singular; 3) uma modernidade heterodoxa converteu-se em uma realidade marcada pela destruição brutal no heterogêneo tecido social moçambicano.

Kuxa Kanema permite compreender ainda que a ação de grupos sul-africanos e da Rodésia em Moçambique foi a virada de chave que transformou aquele átimo da utopia em contexto inteiramente distópico. O documentário revela, a exemplo do ocorrido em Sofala em setembro de 1983, quando “bandos armados” passaram a impor “o cativeiro, a morte e a fome terrível” a muitas indivíduos e aldeias moçambicanas – as imagens de uma guerra de desestabilização do regime de Samora Machel. A edição número 308 do *Kuxa Kanema* exhibe o discurso de Marcelino dos Santos, então administrador da província de Sofala dirigido a sua comunidade:

Este trabalho contra todas as ações do inimigo vocês fizeram. O inimigo maltratou, bateu em muitos de vocês, muitos de nós foram mortos pelos bandidos armados, muitos de nós foram presos, muitos também conseguiram fugir e abandonar os bandidos armados. E por isso nós

⁴ Prática identificada com os castigos corporais impostos pelos administradores coloniais.

⁵ Prática identificada com os castigos corporais impostos pelos administradores coloniais.

saudamos vocês. A nossa determinação de sempre seja qual for a dificuldade, luta contra o bandido armado. (Cardoso, 2003: 35'14")

A narração do filme lembra que essas tensões não faziam parte de uma questão regional nem de uma querela entre países vizinhos. No horizonte mais amplo da guerra fria, a campanha sul-africana, tradicional aliada das potências ocidentais e no ápice de suas políticas de segregação racial, o *apartheid*, procurou fomentar o caos em Moçambique. Como lembra Camilo de Sousa, “o mundo à volta de Moçambique não queria mudar”. É precisamente a inflexão desta *utopia* – que, para Margarida Cardoso, está localizada nos anos oitenta – que é o ponto que gostaria de discutir. O objeto aqui trazido para a análise está marcado por rupturas determinadas no tempo e que enformam a cronologia política moçambicana no último quarto do século XX.

Antes de prosseguir, lembro que estas breves notas topocêntricas podem evocar a concepção latina de utopia. O espaço, o território e o lugar, entre tantos outros fundamentos eurocêntricos, também determinam a concepção de utopia presente até aqui. O uso da língua portuguesa, para dar um imenso exemplo, e, mais do que isto, o ensino sistemático da língua portuguesa, demonstram, na superfície narrativa do filme *Kuma Kanema*, a parcial assimilação dos legados coloniais como projetos de futuro. Trata-se do movimento esperado de uma imaginação da liberdade, que incluía a superação de diferenças étnicas, linguísticas, culturais, religiosas, entre outras; contudo, a passagem – um átimo – do *possível* ao dia novo logo passa.

As imagens próprias e o cinema próprio fizeram, sem dúvida, avançar a ideia de uma sociedade nova. As imagens novas eram a própria materialidade de uma utopia nacional que nascia de um quadro sufocante imposto pelo colonialismo português, sistematizado e estruturado desde o século XIX. As práticas de assimilação cultural, que procuraram substituir as tradições e as práticas simbólicas familiares e comunitárias, conviviam com castigos corporais, com diferentes formas de racismo e com a sistemática supressão de direitos humanos fundamentais pelo menos a partir dos anos 1930. Serão precisamente estes os elementos mais distópicos deste quadro de distopias e de fraturas que possibilitam o nascimento de

outras imagens, exibidas nos primeiros anos pelo periódico *Kuxa Kanema*. O caráter ideológico de que se reveste todo o processo produtivo parece ter-se configurado como impasse que opunha o projeto político de Samora Machel à intelectualidade responsável pela produção dos filmes. A centralidade do presidente moçambicano na concepção e na elaboração dos filmes é confirmada pelo diretor Camilo de Sousa:

Eu fiz uma série de documentários com o Kuxa Kanema, com o Samora. Eu fiz muito pouco naqueles filmes. Foi o Samora quem os fez. Foi ele quem ensinou as pessoas com o cinema, ensinou as pessoas, passo por passo, o que era, sabe?, um país independente, o que era ter o seu próprio país, o que era a nação. Foi o cinema que levou tudo isto. (Cardoso, 2003: 5')

As imagens do filme revelam que a organização, como utopia, de uma comunidade nacional socialista e, ao mesmo tempo, como discurso pedagógico de formação de uma nova sociedade, converte-se em desorganização e fratura social:

Em 1986, Moçambique é considerado o país mais pobre do mundo e a África do Sul atinge o seu auge. Nas cidades, as salas de cinema são destruídas e as projeções móveis só têm lugar nos arredores da capital, abortando a sua função principal que era a de ser visto pelo povo e cada vez mais fechado na lógica da propaganda, o cinema afunda-se com os sonhos de independência. (Cardoso, 2003:43'40'')

Breve conclusão:

Em *Kuxa Kanema*, a inflexão da utopia parece ser invertida: dá-se em sentido negativo, ou seja, é-se desapropriado de um estado revolucionário marcado pela liberdade criadora para um quadro de devastação social. A experiência radical da ruína, a falta de rotas de fuga é a crise.

Em 1986, os ataques dos “bandos armados” continuavam. O filme demonstra as imagens de outubro de 1986, quando o presidente Samora Machel, durante uma conferência nas Nações Unidas pede ajuda à comunidade internacional:

Enquanto membro das Nações Unidas e enquanto país, confrontando geograficamente com os últimos bastiões do racismo em África, não cederemos perante qualquer intimidação ou chantagem. Não cederemos perante qualquer agressão por mais bárbara e cruel que ela seja. (Cardoso, 2003:43'47'')

Os massacres continuavam até que, alguns dias mais tarde, no regresso de uma conferência na Zâmbia, o avião presidencial desvia-se da sua rota e cai em território sul-africano. Ao relembrar os acontecimentos, a diretora Margarida Cardoso:

Não fazia sentido neste dia alguém estar noutro sítio que não fosse atrás de uma câmara e a filmar aquilo que estava a acontecer porque todos nós tínhamos a sensação de que era alguma coisa completamente, era de fato o fim de uma etapa e não percebíamos ainda bem qual era o sentido disso, percebemos depois, mas sabíamos que esse sonho do país acabava ali. (Cardoso, 2003:45')

Com a morte de Samora Machel, extinguia-se também um projeto nacional de produção das imagens, como observa o poeta Luís Carlos Patraquim:

Este período do cinema moçambicano está muito ligado àquilo que foi a história política do país também. Quando isto falha, digamos, quando a primeira república cai, e simbolicamente isto acontece com a morte do Samora, né?, o Chissano sobe ao poder mas tudo aquilo já é outra coisa, entretanto a televisão já tinha entrado. Digamos, o produtor Estado percebe que, para reproduzir a sua imagem e sua linha de política ou fazer a sua propaganda, tinha à sua escolha mais meios do que só o cinema... (CARDOSO, 2003)

Sem as suas imagens próprias e o seu presente de sonho, já não se fala em sonho inaugural, como aquele em que elefantes auxiliavam na construção de estradas, ou mesmo das velas espalmadas nos braços a produzir a energia de produção. As imagens agora disponíveis pela televisão transmitem um sonho que o povo moçambicano não poderá facilmente alcançar. Transitar entre os sentidos de utopia e distopia implica a elaboração de algum tipo de formulação rebelde e a produção de alguma precipitação que possa apontar, em meio ao caos e em meio à destruição, os caminhos para a recuperação de um projeto de utopia que esteja para além dos limites individuais. Neste sentido, parece-me importante relembrar a contribuição oferecida pelo polémico filósofo Slavoj Žižek:

Pensem sobre uma estranha situação atual. Há trinta ou quarenta anos debatíamos acerca de como deveria ser o futuro: comunista, fascista, capitalista, o que seja. Hoje ninguém mais debate esses temas. Todos aceitamos silenciosamente que o capitalismo global veio para ficar. Por outro lado, estamos obcecados com as catástrofes cósmicas. A vida inteira desaparecerá da Terra por causa de algum vírus ou porque um asteroide se chocará com a Terra, etc, etc, etc. Então o paradoxo é que: é mais fácil

imaginar o fim de toda a vida na Terra do que uma muito mais modesta mudança radical no capitalismo. O que significa isto é que devemos reinventar a utopia. Mas, em que sentido? Há dois significados falsos para utopia. Um é a velha noção de imaginar uma sociedade ideal, a qual, todos sabemos, nunca será realizada. A outra é a utopia capitalista no sentido de novos desejos perversos, aos que não apenas podemos ter acesso, mas também estamos obrigados a realizar. A verdadeira utopia surge quando a situação não pode ser pensada, quando não há um caminho que nos guie até a solução de um problema, quando não há coordenadas possíveis que nos tirem da pura urgência de sobreviver temos que inventar um novo espaço. A utopia não é uma espécie de livre imaginação. A utopia é uma questão da mais profunda urgência. És forçado a imaginar como o único caminho possível e isto é o que precisamos hoje. (MCCOUBREY, 2005)

Olho ao redor e penso que talvez o atual estado letárgico de funcionamento de um *possível* de baixa intensidade pode funcionar como barragem à emergência utópica. Não me refiro aqui à espera de nenhuma forma de epifania extraordinária nem à revelação mística de uma esperança salvadora. Refiro-me à utopia como possibilidade de uma potente e repentina desorganização de um equilíbrio frágil, de uma ilusória ordem do possível. A antecâmara do devir, um estado pré-insurrecional.

Só mesmo um estado letárgico poderá dar lugar a uma espécie de gestação de um tempo outro, diferente. Só mesmo um estado pastoso poderá se configurar como estágio anterior ao da mudança de vida, mudança de fôlego, de metamorfose em um dia limpo, branco, um dia em branco, presente, onde seja possível redesenhar a vida. Penso que será com esta sensibilidade específica, descomunitarizada porque desorganizada, desarmada porque sempre desconfiada de si mesma, desarticulada porque precária, que poderá ser viável a produção de uma emergência, no sentido foucaultiano, de uma diferença disruptiva que venha a desorganizar a capa normalizadora do visível, do aparentemente possível. Afinal, o impossível não é sinônimo do inexistente.

Referências

CARDOSO, Margarida. *Kuxa Kanema, o nascimento do cinema* (2003). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MhDTLXWbW9k>

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Tradução de Renata Santini. Rio de Janeiro: n-1 edições, 2018.

MCCOUBREY, Peter. *Zizek!* (2005). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MfV1O20Oji4>

QUADROS, António. *Eu, O Povo*. Maputo: ed. Frelimo, 1975.